Revue des études juives

Publication subventionnée par le
Centre national de la Recherche scientifique
et le Fonds social juif unifié

BIBLIOGRAPHIE

Suzanne HAÏK-VANTOURA. *Les 150 psaumes dans leurs mélodies antiques. La musique de la Bible révélée. Une notation millénaire décryptée*, Paris, Fondation Roi David (9, rue d'Artois 75008), 1985. Deux volumes in-8°. Tome I: psaumes 1-75; XLIX+407 pp.; t. II: psaumes 76-150; pp. 408-852.

Les transcriptions de S. H. V. reposent sur la *Bible hébraïque* conforme à la version massorétique, éd. Colbo, fac-similé de l'éd. Letteris de Stuttgart (XIX^e^ s.). Pendant de longues années de recherche et d'expérimentation, véritable acte de foi, S. H. V. a procédé par la méthode inductive. La place des signes, leurs enchaînements et fréquences ont été observés minutieusement sans jamais être dissociés du texte scripturaire. Dans les transcriptions, jamais un signe n'a été déplacé, ni corrigé. S. H. V. ayant mis en pratique des éléments théoriques attestés par des sources antiques et médiévales—*qu'elle ne pouvait pas connaître*—c'est sur les grandes lignes de sa méthode que portera ma critique.

Tout d'abord, pour pénétrer la réflexion de S. H. V., deux conditions *sine qua non* sont requises:

1°) être capable d'entendre la musique intérieurement et de la lire «à livre ouvert»; dans le cas contraire, les exemples musicaux donnés à l'appui d'une démonstration échappent au lecteur;

2°) être ou avoir été aux prises avec les difficultés de lecture et de transcription de textes notés dans des écritures musicales autres que la nôtre, pour lesquelles les données fondamentales font, apparemment, défaut (grandeur exacte des intervalles, modes, durées rythmiques, etc.). Pour ces transcriptions, l'on a recours, soit à des textes semblables tardifs, écrits sur portées; soit à des traditions orales, dont l'authenticité n'est pas toujours démontrée. Seule une connaissance solide des *sources* théologiques, philosophiques et scientifiques antiques apportera une solution scientifique à ces problèmes. En effet, les théories musicales et leurs écritures sont en étroites relations avec l'ensemble de ces disciplines. Nous le verrons plus loin.

Pour mieux comprendre l'élaboration et le fonctionnement de la clé de déchiffrement, le lecteur se reportera à l'ouvrage de S. H. V., *La musique de la Bible révélée*, Paris, Dessain et Tolra, 1978[2], pp. 207-472, où l'auteur explique comment elle a retrouvé ces règles, dont nous apprécions, techniquement, la logique. A titre d'exemple, citons:

> «seuls les signes inférieurs ont une valeur se prolongeant au-delà de la syllabe qu'ils affectent» (*op. cit.*, p. 252).
>
> «La répétition d'un même signe inférieur appelle nécessairement l'accentuation—sur la syllabe où on le trouve—du degré qu'il représente» (*op. cit.*, p. 253).
>
> «Ces notes ajoutées n'excèdent jamais le temps de la syllabe qu'elles affectent. Les signes inférieurs ont un effet qui se prolonge—c'est un principe—jusqu'à l'apparition d'un nouveau signe de même position inférieure» (*op. cit.*, p. 256).

Voici les éléments théoriques, dont il a été question plus haut, décrits par des

théoriciens antiques et médiévaux, écrivant en grec et en arabe; et dont nous observons la mise en pratique dans les papyrus musicaux grecs, littéraires et scripturaires, allant du $-$III^{e} au $+$V/VI^{e} s.). Nous y relevons:

I. L'économie de moyens.

a) L'économie de moyens réside dans le fait qu'il n'y a pas, nécessairement, un signe musical par syllabe. Cette nécessité d'un signe par syllabe est moderne et répond à une séméiographie instrumentale. Dans les *Hymnes delphiques* (-128), où la notation est développée, un espacement en blanc, ou moins long, entre deux notes, est fréquent (E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik* ..., Nurenberg, 1970). Dans les limites de cet espacement, cela signifie que le membre de phrase était chanté sur la tension mélodique de la première note. La répétition d'une note avait une signification rythmique. Témoin le Papyrus (grec) d'Oxyrhynchos n° 3162 ($+$III), éd. M. W. Haslam *et al.*, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XLIV, Londres, 1976). Pour désigner ces «sons statiques», les théoriciens grecs emploient les termes: *monē*; *tonē*; *petteia*; *tonia phonē*, la terminologie variant avec la fonction du son dans le système mélodique choisi. On dit aussi: ton psalmodique. Les théoriciens écrivant en arabe emploient le terme: *note pleine* (Al-Fārābī, Avicenne). Dans le *De compositione verborum* de Denys d'Halicarnasse ($-$I^{er} s.), nous lisons à propos du vers 140 de l'*Oreste* d'Euripide ($-$V^{e}):

> «[Ce membre de phrase ...] est chanté sur un seul son, bien que chacun des trois mots ait une syllabe accentuée, grave ou aiguë» (VI, 19-20).

Al-Fārābī (872-950), qui a disposé de traités musicaux grecs, écrit:

> «Il est, enfin, des chants où une seule note se répète à l'intérieur des membres» [= segment mélodique] (R. d'Erlanger, *La musique arabe*, Paris, 1935, t. II, p. 77).

L'économie de moyens est particulièrement nette dans les notations ekphonétiques en points (syriaques), ou en accents et points (byzantines); selon leur fonction, les signes musicaux sont placés au-dessus ou au-dessous des mots; ou sur la ligne du texte entre les mots. Dans la majorité des cas, on trouve un signe au début et un autre à la fin de chaque élément textuel. Ces observations sont également faites par S. H. V. (*passim*). C'est donc une erreur fondamentale que de penser, comme l'écrit G. E. Weil, qu'«un système qui serait d'abord musical aurait exigé au moins une note pour chacune des syllabes de chacun des mots du texte» (*Concordance de la cantilation du Pentateuque et des cinq Megillot*, Paris, C.N.R.S., 1978, p. X); et d'imaginer que «chaque verset présente un mélange de plages atones et de plages accentuées, donc de plages réalisées sur un mode parlé» (*op. cit.*, p. XII).

b) L'économie de moyens réside, également, dans la notation du rythme, que signifie la position des signes (mélodiques) par rapport aux lettres du texte. Ce procédé inconnu est, en réalité, bien attesté par les sources grecques et arabes. Alors que le métricien travaillait sur la quantité des voyelles (ce que tout le monde sait), le rythmicien considérait non seulement la quantité des voyelles, mais encore la qualité des consonnes: sonores, muettes, demi-voyelles. Platon en témoigne dans le *Cratyle*, 424 C. Cette théorie est transmise, en détail, par Denys d'Halicarnasse (VI, 14, 1-27; VI, 15, 1-10). Elle est reprise par Avicenne (d'Erlanger, *op. cit.*, t. II, p. 174; 177), et, au XIII^{e} s., dans le *Commentaire au Livre des cycles* (Kitāb al-

Adwār; d'Erlanger, *op. cit.*, t. III, p. 476. Je renvoie à mon étude: «Sur la notation dy rythme (textes parallèles en grec et en arabe)», Rencontre trilatérale de musique organisée par le Centre culturel européen de Delphes, Delphes, 15-19 septembre 1985, à paraître). C'est pourquoi les copistes des fragments musicaux antiques mettent les signes mélodiques tantôt au-dessus de la première lettre d'une syllabe, tantôt au-dessus de la seconde, ou de la troisième, ou de la quatrième lettre, selon la composition des phonèmes et la durée des sons à obtenir; tantôt au-dessus d'un vide espaçant les lettres (voir mon étude: «Le nouveau papyrus d'Euripide: qu'apporte-t-il à la théorie et à l'histoire de la musique?», *Les sources en musicologie*, Paris, C.N.R.S., 1981, pp. 35-65).

Dans l'interponctuation de Nicanor (+II^e^ s.), constituée d'un système à huit points, la place de ceux-ci est précisément indiquée; par exemple: «l'*hypostigmē enhypokritos* — (le terme *hypokrisis* est le nom d'un signe ekphonétique byzantin) — se met en-dessous de la dernière lettre du dernier élément», ou encore: «*le point* (dit) *premier en haut*, se met au-dessus de la dernière lettre du dernier élément» (A. Hilgard, *Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam*... Leipzig, 1901, p. 26). Ce système, confondu à tort avec la ponctuation ordinaire, est une notation ekphonétique en points s'appliquant à la poésie homérique (Papyrus Lefort de l'*Odyssée* (−III^e^ s.), comme à une partie des textes scripturaires (manuscrits du *Groupe ferrar*). Les sources sont citées dans mon étude: «Nouveaux fragments musicaux sur papyrus (une notation antique par points)», *Studies in Eastern Chant IV*, 1979, pp. 81-111. Le chant signifié par ces notations mettait, nécessairement, en valeur *une* ponctuation du texte, rythmique ou syntaxique. Les figures mélodiques et rythmiques, parallèles, symétriques ou antithétiques constituaient par elles-mêmes une exégèse du texte. On en mesure les risques... D'ailleurs les manuscrits sans notation musicale sont nombreux. S. V. H. a donc raison de respecter rigoureusement la place des signes «dont nul n'a tenu compte jusqu'ici» (p. VI). Ce que je constate, moi aussi, du côté grec. La valeur rythmique d'une note dépendant de sa position par rapport aux lettres du texte, il n'est pas possible d'écrire:

> «Si le signe de cantilation est par nature *pré-* ou *post-positif*, donc déplacé graphiquement par rapport à la syllabe tonique, celui-ci est replacé automatiquement, à la lecture, sur cette syllabe et, quelquefois, pour certains signes et dans certains manuscrits le signe lui-même est répété, pour ordre, sur la syllabe tonique...» (G. E. Weil, *op. cit.*, p. IX).

Si le copiste d'un manuscrit, ou le lecteur, ou le transcripteur déplacent les signes, on peut affirmer qu'ils détruisent *ipso facto* la musique. Ces données contraignantes sont encore ignorées des philologues et des musicologues.

II. Les systèmes mélodiques.

S. H. V. a dégagé deux échelles; l'une heptacorde pour les psaumes; l'autre octocorde pour les textes en prose (*La musique de la Bible révélée*, pp. 230, 233, 327 ss.). Ce résultat est vraisemblable et intéressant. Voici pourquoi. La différence entre l'heptacorde et l'octocorde n'est pas dans le fait qu'il y ait un son de plus ou de moins. En réalité, cet aspect technique cache de grandes questions métaphysiques. C'est un problème théologico-scientifique et théologico-politique commun à plusieurs civilisations antiques, devenues monothéistes. Ou bien la divinité (Dieu)

est immanente dans un monde clos; ou bien la divinité est transcendante et hors du monde. Quel rapport avec les théories de la musique? Platon et ses commentateurs nous éclairent: «selon la doctrine des Pythagoriciens, l'astronomie et l'harmonie sont deux sciences sœurs» (*Rép.* 530 C).

Ce principe est repris par Théon de Smyrne (+ II^e^ s.) dans son ouvrage: *Des connaissances mathématiques utiles pour la lecture (anagnôsis) de Platon*. Ce traité incomplet comprend un *De astrologia = astronomia*; *De musica*; *De arithmetica*. Dans son *Commentaire* du mythe d'Er de la *République* de Platon (X, 616 ss.) Proklos (412-485) explique qu'il y a deux ordres pour les planètes: l'un, admis par Platon, est celui des astronomes qui se sont fiés entièrement à l'apparence (du ciel), dans lequel «le Soleil est le septième à partir de la sphère des fixes et immédiatement au-dessus de la lune (voir aussi: *Timée* 39 B 4 ss.); l'autre, «révélé par les dieux», celui des Chaldéens, dans lequel le soleil est «mitoyen entre les sept planètes» (trad. A. J. Festugière, *Proclus. Commentaire sur la République de Platon*, Paris, Vrin, t. III, 1970, pp. 172-173). Ainsi les deux théories, qui sont synchroniques, ne donnent pas le même ordre, et par conséquent la même fonction aux sons de l'échelle musico-astronomique. Pourquoi les psaumes reposent-ils sur un heptacorde et les textes en prose sur un octoïchos? Certaines sources hébraïques devraient détenir la réponse. Au système astronomique qui met le soleil au centre (= la *mèse* du système musical) correspondent par analogie et imitation, d'une part: la lyre à sept cordes d'Apollon (ou d'Hermès, les deux traditions se contaminent), décrite par Nicomaque de Gerasa (+ II^e^ s.); d'autre part, l'héliolâtrie du paganisme romain, amplement attestée par l'Histoire (*cf.* F. Cumont, «La théologie solaire du paganisme romain», *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XII/2, 1909, *passim*). Le *Soleil-Roi* est Dieu, immanent; l'empereur en est le représentant sur la terre.

Dans le mythe d'Er, qui est le récit de la pérégrination des âmes dans le cosmos — après la mort et avant la réincarnation —, le système musico-astronomique est un *octoïchos ametabolon* (= sans modulation). Le firmament est percé de quatre issues: deux vers le haut, deux vers le bas (*Rép.* 414 C ss.); les deux tétracordes — conjoints dans l'heptacorde — sont disjoints dans l'octocorde. Dans cette vision (*theoria*), Dieu transcendant est au-delà du monde. Proklos remarque «que l'auteur de ce mythe n'est pas Er, mais Zoroastre ... et pour Cronius ... Er a été le maître de Zoroastre» (Festugière, *op. cit.*, pp. 53-55). Nous remontons très haut dans le temps. Selon les sources, le prophète se situe entre −6000 et le −VIII^e^ s. «Une tradition musulmane le voyait contemporain de Moïse (−1400/−1300)» (*cf.* P. du Breuil, *Zarathoustra*, Paris, Payot, 1978, pp. 23-24). La technique avancée des instruments de musique provenant d'Ur est le corollaire d'une science développée. Citons une lyre d'argent à onze cordes qui remonte à −2600 (Joan Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, London, 1969, pp. 16, 17 et pl. II; Christiane Ziegler, *Catalogue des instruments de musique égyptiens au Musée du Louvre*, Paris, 1979, *passim*).

Diogène Laërce atteste la croyance mazdéenne à la Résurrection des morts (Sources: J. Bidez et F. Cumont, *Les mages hellénisés*, Paris, 1938/1973, p. 238 et *Introduction*, p. 141). Le libre choix que les âmes font de leur sort avant leur réincarnation (*Rép.* X, 617 E) a son parallèle dans l'*Avesta* (J. Bidez, *Eos ou Platon et l'Orient*, Bruxelles, 1945, p. 45). Grâce à Jaeger (*Aristoteles*, Berlin, 1923,

pp. 133 ss.), nous connaissons le grand rôle qu'a joué la spéculation orientale dans l'Académie de Platon et la passion d'Eudoxe de Cnide qui fit de Platon le second Zoroastre (Pline, *Histoire naturelle*, XXX, 1,2). Je renvoie aux travaux très documentés de J. Bidez, de F. Cumont et de P. du Breuil. En se fondant sur la méthode comparative, avec force arguments à l'appui, P. du Breuil montre l'influence du zoroastrisme sur l'Académie, d'une part (aspects dégagés antérieurement par J. Bidez et F. Cumont); sur le judéo-christianisme, d'autre part. Voici le titre de quelques chapitres: *Zoroastrisme et judaïsme*. Ce chapitre XI (pp. 235-282) contient les paragraphes suivants: *Monothéisme et judaïsme iranisé*; *La Perse et l'œuvre d'Esdras*. Le ch. XII (pp. 283-298), intitulé *Les Juifs et les Parthes*, contient les paragraphes suivants: *Le contexte pré-chrétien. L'essénisme et le zoroastrisme*. Le ch. XIII (pp. 299-363) est intitulé: *L'Évangile et l'ésotérisme zoroastrien*. Ces rapprochements montrent jusqu'où pouvait aller une conception unitaire du monde, commune à plusieurs civilisations.

Le fait que S. H. V. ait retrouvé, indépendamment, deux échelles à 7 et 8 sons fondamentaux, constitue un autre indice favorable. G. E. Weil a donc tout-à-fait tort d'écrire que «l'histoire de la musique ne connaît cependant, jusqu'au XVI[e] siècle, aucune gamme qui dépasserait l'*hexacorde*» (*op. cit.*, p. XII, n. 4).

Incontestablement, Suzanne Haïk Vantoura a redécouvert des procédés d'écriture musicale antiques et médiévaux. D'autre part, il est difficile d'imaginer qu'un système, fondé sur des bases erronées, puisse s'appliquer avec autant de rigueur à un nombre considérable de textes. Conviction et doute sont les moteurs de la Science. Dans le présent compte rendu, j'ai signalé des voies — c'est-à-dire des méthodes — qui devraient avoir leurs parallèles dans les sources hébraïques où des éléments sont susceptibles, scientifiquement, d'infirmer ou de confirmer ces transcriptions musicales. Toutefois, on ne perdra pas de vue l'existence de plusieurs écoles exégétiques. Dans la négative, nous n'aurons plus la *Musique de la Bible révélée*, mais une œuvre d'art tirant sa substance de la Bible; et qui naît au moment où les traditions se perdent (témoins les deux recueils de mélodies parus chez Choudens, Paris, 1978-1979; et les deux disques publiés par *Harmonia mundi* et *Erato*).

Denise JOURDAN-HEMMERDINGER.

Jacob NEUSNER. — *Das pharisäische und talmudische Judentum: Neue Wege zu seinem Verständnis*. Mit einem Vorwort von Martin HENGEL; herausgegeben von Hermann LICHTENBERGER. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1984; 218 pages (*Texte und Studien zum antiken Judentum*; Bd. IV).

Les théologiens ainsi que les spécialistes de «Judaistik» d'Allemagne ne manqueront pas de se réjouir de la parution dans leur langue de ces quelques études de Jacob Neusner sur le judaïsme aux premiers siècles de l'ère chrétienne, les pharisiens, et enfin la Mishna et le Talmud. Dans une brève mais dense préface, Martin Hengel, co-éditeur avec Peter Schäfer de la collection *Texte und Studien zum antiken Judentum*, retrace les grandes articulations d'une œuvre qui, il faut bien le reconnaître, a contribué à révolutionner la recherche en matière de littératures talmudique et midrachique.